



SUJEITOS E SEUS JEITOS

O quotidiano em puros traços

1ª EDIÇÃO

Ricardo Manuel Alves Mendes

Orientador: Professor Paulo de Oliveira Freire de Almeida

**Relatório de projeto de mestrado apresentado
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão**

Setembro de 2013

Declaro que este trabalho não se baseou em nenhuma
forma de plágio.

SUJEITOS E SEUS JEITOS

O cotidiano em puros traços

Relatório do projeto de mestrado



ÍNDICE

RESUMO	9
LISTA DE IMAGENS	10
INTRODUÇÃO	12

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:

Vida Quotidiana.....	15
Absorção.....	22
O Natural através do Desenho e da Fotografia.....	30

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

Figurando a Vida Quotidiana.....	39
Absortos Sujeitos.....	44
Porquê o Desenho e não a fotografia?	49
 Híbridos de Esquisso e Contorno	 54
Da Representação à Apresentação	57
Da Experimentação à Apresentação	62
• Seleção.....	67
• Quatro processos de Impressão	68
• Apresentação final	72

CONCLUSÃO	73
------------------------	-----------

BIBLIOGRAFIA	75
---------------------------	-----------

ABSTRACT

Individuals and their ways is the title of this report of research project, inserted in the Master in Drawing and Printmaking, which covers essentially the personal record of a everyday life through their interveners.

The concept of everyday life (defined by Baudelaire) that is an important part of this project, was captured in four sets of observational drawings, which forced the production process of this, to direct mainly to the search for individuals in states of absorption (defined by Fried) that could offer greater exposure times.

These four sets that we understand having characteristics of both the sketch and the contour in the modes of drawing differentiated by Vieira, seemed to convey at the time of its creation just the will of representation and not for presentation (also defined by Vieira).

With the need for presentation of these drawings, we tried to develop in a different way and with greater attention to communication, a selection, an assembly and an experimentation in the area of printmaking while trying to preserve the original features of the drawings.

In the end we will be presented the three phases covered on the project, which includes the initial drawings, the trials with printing techniques and the works developed for the final presentation.

RESUMO

Sujeitos e seus jeitos é o título deste relatório de projeto de investigação, inserido no Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, que aborda essencialmente o registo pessoal de uma vida quotidiana através dos seus intervenientes.

O conceito da vida quotidiana (ensaio de Baudelaire) que é parte importante deste projeto, foi captado em quatro conjuntos de desenhos de observação, o que obrigou a que no processo de produção, existisse uma procura maioritariamente direcionada a sujeitos em estados de absorção (definido por Fried) que pudessem oferecer tempos mais demorados de exposição.

Estes quatro conjuntos que entendemos possuírem características tanto do esquisso como do contorno, segundo os modos do desenho diferenciados por Joaquim Vieira, pareciam transmitir aquando da sua criação apenas a vontade de representação e não de apresentação (também definidos por Vieira).

Com a necessidade de apresentação destes mesmos registos, procurou-se desenvolver um trabalho de seleção, claro, rigoroso e objetivo, com especial relevo na comunicação, e trabalhando áreas como a montagem e a impressão tendo sempre o cuidado de preservar os traços originais dos desenhos.

Em jeito de resultado, serão apresentadas as três fases percorridas do projeto, que engloba os desenhos iniciais, as experimentações com as técnicas de impressão e por último as obras desenvolvidas para a apresentação final.

Palavras Chave:

Vida quotidiana, absorção, desenho de observação, esquisso, contorno, representação, apresentação.

LISTA DE IMAGENS

Fig.1 - Ricardo Mendes (2013) esquisso da obra *Vagões da Linha Circular*, 185 x 115 mm.

Fig.2 - Rembrandt (1655) *Young Woman Sleeping*, The British Museum, 246 x 203 mm.

Fig.3 - Rembrandt (1635) *Two studies of a baby with a bottle*, Staatliche Graphische Sammlung, 101 x 124 mm.

Fig.4 - Jean-François Millet (1851 - 1853) *Homme se baissant*, The French Museum, 530 x 420 mm.

Fig.5 - Jean-François Millet (1851 - 1853) *Studies of a Man and Hands*, Collection of Frederick and Lucy S.Herman, 452 x 293 mm.

Fig.6 - Edgar Degas (1877 - 1880) *Dancer Stretching at the Bar*, Art Institute of Chicago, 318 x 240 mm.

Fig.7 - Toulouse Lautrec (1889) *La Buveuse*, Musée Toulouse-Lautrec, 493 x 632 mm.

Fig.8 - Stuart Carvalhais (1927) *Guardado está o café para quem o há-de pagar*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 197 x 182 mm.

Fig.9 - David Hockney (1970) *sketch, retirado de*

<http://spaceintext.wordpress.com/2011/04/16/drawings-david-hockney/> (acedido a 08/07/13)

Fig.10 - Avigdor Arikha (1970) *Samuel Beckett au cigare*, coleção do autor, 351 x 270 mm.

Fig.11 - Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1753) *Un Philosophe occupé de sa lecture*, Musée du Louvre.

Fig.12 - Friedrich Herlin (1466) *Reading Saint Peter*, (detalhe de um altar da igreja de St. Jacob.)

Fig.13 - Georges de La Tour (1629) *San Jerónimo leyendo una carta*, Cervantes Institute.

Fig.14 - Rembrandt (1639) *A potrait of Titia Van Uylenberg*, Stockholm National Museum, 174 x 146 mm.

Fig.15 - James McNeill Whistler (1890's) *Fantin Latour drawing Sun*, retirado de

<http://www.wikipaintings.org/en/james-mcneill-whistler/fantin-latour-drawing-sun> (acedido a 10/07/13)

Fig.16 - Mary Cassatt (1890) *The Map*, Zimmerli Art Museum, 237 x 371 mm.

Fig.17 - David Hockney (1970) *s/título, retirado de*

<http://spaceintext.wordpress.com/2011/04/16/drawings-david-hockney/> (acedido a 12/05/13)

Fig.18 - Avigdor Arikha (1991) *The flautist (Edward Beckett)*, retirado de ARIKHA, Avigdor, *From Life: Drawings and Prints 1965-2005*, Duncan, Thomson, 2006.

Fig.19 - Fotografias de bailarinas (1899), retirado de SCHARF, Aaron, *Arte y fotografia*, Alianza Editorial, Madrid, 1994

Fig.20 - Edgar Degas (1899) *Blue Dancers*, Pushkin Museum, 650 x 650 mm.

Fig.21 - Auguste Rodin (1906) *Cambodian dancer*, Rodin Museum, 313 x 198 mm.

Fig.22 - Jean-Louis Théodore Géricault (1821) *Le Derby d'Epsom*, museu do Louvre, 910 x 1220 mm.

Fig.23 - Eadweard Muybridge (1878) *The Horse in Motion*, retirado de

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge_race_horse_gallop.jpg (acedido a 17/07/13)

Fig.24 - Alberto Giacometti (1964) *Retrato de James Lord*, retirado de LORD, James, *Retrato de Giacometti*, La balsa de la Medusa, 2005, 1160 x 810 mm.

Fig.25 - Ricardo Mendes (2011-2012) esquissos da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 210 x 260 mm.

Fig.26 - trajeto da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*.

Fig.27 - Ricardo Mendes (2011-2012) esboços, 190 x 260 mm.

Fig.28 - Ricardo Mendes (2011-2012) Vídeo da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*.

Fig.29 - Ricardo Mendes (2013) esboço da obra *Vagões da linha circular*, 185 x 115 mm.

Fig.30 - Foto das carruagens de Madrid.

Fig.31 - Ricardo Mendes (2013) esboço preliminar do *Sicalhar o café está na origem*, 210 x 260 mm.

Fig.32 - Ricardo Mendes (2013) esboço preliminar do *Filosofias diárias*, 210 x 260 mm.

Fig.33 - Ricardo Mendes (2011) esboços dos *Absortos*, 190 x 260 mm.

Fig.34 - Ricardo Mendes (2012) esboços dos *Retratos estadistas*, 200 x 200 mm.

Fig.35 - Ricardo Mendes (2013) esboço preliminar do *Sicalhar o café está na origem*, 210 x 260 mm.

Fig.36 - Ricardo Mendes (2012) *Propositado Sono*, 251 x 343 mm.

Fig.37 - Ricardo Mendes (2012) Vídeo da obra *Propositado Sono*

Fig.38 - Ricardo Mendes (2012) esboços dos *Retratos Estadistas*, 100 x 100 mm.

Fig.39 - Ricardo Mendes (2012) esboços dos *Retratos Estadistas*, 100 x 100 mm.

Fig.40 - Ricardo Mendes (2013) esboço da obra *Sicalhar o café está na origem*, 210 x 260 mm.

Fig.41 - Edgar Degas (1885) *Seis amigos do artista*, RISD Museum. 1140 x 771 mm.

Fig.42 - Ricardo Mendes (2013) esboço preliminar dos *Vagões da Linha Circular*, 185 x 115 mm.

Fig.43 - Ricardo Mendes (2012) *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 841 x 594 mm.

Fig.44 - Ricardo Mendes (2013) *Vagões da linha circular*, 420 x 594 mm.

Fig.45 - Ricardo Mendes (2013) *Sicalhar o café está na origem*, 594 x 841 mm.

Fig.46 - Ricardo Mendes (2013) *Filosofias diárias*, 594 x 841 mm.

Fig.47 - Ricardo Mendes (2012) Matriz e impressão da experiência com colografia, 160 x 170 mm e 290 x 190 mm.

Fig.48 - Ricardo Mendes (2012) Ricardo Mendes (2012) Matriz e impressão de esboços da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 500 x 300 mm.

Fig.49 - Ricardo Mendes (2012) Ricardo Mendes (2012) Matriz e impressão de esboços da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 490 x 370 mm.

Fig.50 - Ricardo Mendes (2013) Serigrafia da obra *Sicalhar o café está na origem*, 570 x 750 mm.

INTRODUÇÃO

Sujeitos e seus jeitos: o quotidiano em puros traços é o resultado de um projeto realizado ao longo dos dois últimos anos, que culmina com uma apresentação de quatro séries de desenhos, quatro experiências de impressão e quatro obras conclusivas provenientes de uma seleção e arranjo dessas mesmas séries iniciais.

Desenvolvido enquanto se percorriam ruas e avenidas de grandes cidades à procura de novos hábitos, novas figuras, diferentes comportamentos, este projeto teve como objetivo descobrir uma forma de transportar a riqueza gráfica de um esquisso feito sem qualquer pretensão de apresentação até uma obra com uma maior preocupação pela comunicação ao espectador.

Os desenhos aqui apresentados basearam-se, ao longo da sua realização, numa abordagem sustentada em alguns pontos comuns de ordem teórico/prática. Suportados pelos seguintes conceitos chave: vida quotidiana, absorção, desenho de observação, esquisso, contorno, representação e apresentação.

O primeiro destes conceitos é sem dúvida a base deste projeto e foi extraído do ensaio de Charles Baudelaire “O Pintor da Vida Moderna”, servindo como fundamento de toda a vivência diária e pessoal do criador da obra artística, assim como dos sujeitos que nela figuram.

A *Absorção*, sendo um conceito apresentado por Micheal Fried, é introduzida aqui como um estado de espírito, que reflete algo que uma pessoa possa estar a fazer, a ouvir, a pensar ou a sentir e que causa a distração ou alheamento daquilo que o rodeia. Este alheamento acabou por proporcionar à realização deste projeto um conjunto de condições de observação e de tempo, que beneficiaram estes esquissos produzidos com uma pose natural.

Para este conjunto de desenhos recorreu-se à observação direta de pessoas que deambulavam por esses locais e ruas de paragem ocasional. Fossem praças, metros, cafés ou bibliotecas, todos estes sujeitos que habitaram temporariamente os espaços de passagem foram selecionados entre centenas de outros, pelas suas ricas características fisionómicas, feições faciais, jeitos, trajes, carateres, e também pela

sua absorção nas mais variadas tarefas pessoais. Por se tratarem de desenhos de rápida execução e pela mobilidade intrínseca à vida quotidiana, o próprio desenho foi-se modificando ao longo do tempo, servindo-se de diários gráficos e do aparo como únicas ferramentas de registo, dando origem a desenhos de traço linear ou puro.

Para poder identificar e nomear o tipo de desenho de observação que foi realizado ao longo deste projeto, recorreremos ao estudo dos quatro *Modos do Desenho* criado por Joaquim Vieira, e acabámos por encontrar características pertencentes a dois desses modos. São eles: o *esquisso* e o *contorno*. Essas características serão apresentadas num dos capítulos que se seguem.

Com a acumulação de registos ao longo de vários períodos, chegou a altura em que se teve de pensar em qual seria o objetivo daquela coletânea de sujeitos e que fim teriam eles na conclusão deste projeto. No ato da criação destes mesmos esquissos a divulgação ao público não mereceu grande atenção, o que fazia deles um trabalho pessoal e experimental, que não pretendia nunca servir de meio para comunicar algo. Mas com o passar do tempo surgiu a vontade de desprender esses esquissos de um carácter de *representação* que possuíam inicialmente, para passar a uma *apresentação*. Esta distinção é também ela desenvolvida por Vieira, num dos seus outros textos sobre o estudo do desenho.

Com a pesquisa feita para este relatório, deparámo-nos com uma quase inexistência do desenho de observação na prática artística desde o início do século XX até à contemporaneidade, com a exceção de alguns exemplos que iremos referir nos capítulos mais adiante. Após variadíssimas pesquisas nos mais variados meios, chegou-se à conclusão que existe uma crise no desenho de observação e representação do natural. Paradoxalmente observou-se uma proliferação dos registos em diários gráficos ou sketchbooks, como os Urbansketchers, e outros grupos semelhantes, que aparentam transmitir uma componente lúdica intrínseca a esta prática e que origina uma carência no estudo e na pesquisa gráfica do desenho.

Qual a razão, ou razões, que levaram os muitos artistas das últimas décadas a rejeitar este tipo de abordagem ao desenho?

INTRODUÇÃO

Outras questões foram surgindo desde o começo em relação a este projeto e que acabariam por moldar os caminhos percorridos ao longo do seu desenvolvimento, tais como:

De que forma poderemos apresentar as séries de esboços ao espectador, não correndo o risco de o cansar com a visualização exaustiva das várias páginas dos cadernos?

Seria possível uma outra abordagem a estes esboços com vista à apresentação, como o uso de processos de impressão e reprodução sem que estes perdessem as suas características iniciais?

Tendo estas problemáticas como pontos de reflexão e de impedimento, procurou-se encontrar numa base teórica sustentada em alguns conceitos, semelhanças de pensamentos e experimentações de outros artistas que ajudassem à construção das respostas a estas questões iniciais.

Vida Quotidiana

“At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance.”¹

O interesse pela vida quotidiana por parte de artistas e escritores teve o seu começo em meados do século XIX, com o crescimento dos grandes centros urbanos e consequente mudança de comportamento social nos espaços públicos. O grande promotor desta nova fase da história, é Charles Baudelaire, que através dos seus escritos mudou os focos de inspiração dos seus contemporâneos para a vida quotidiana e para a procura da beleza passageira inerente a essa nova vida, incidindo sobre o espírito do seu tempo e descrevendo a modernidade.

A atenção neste caso vai para um dos seus ensaios, *O pintor da vida moderna*, onde o autor se debruça sobretudo sobre as artes visuais, incidindo principalmente sobre a pintura e o desenho, e onde apresenta o artista moderno como um homem do mundo. O *flâneur*² como descreveu Baudelaire, é um termo usado para representar um estilo de vida despreocupado, que ele acaba por associar ao artista da época, sem querer de forma alguma apresentar uma visão pejorativa, dessa forma de vida. No seu texto faz referência a Edgar Allan Poe e a um dos seus contos, onde existe uma clara abordagem a este estilo, em *O Homem da multidão*, que vagueia pelas ruas procurando algo que desconhece à partida.

Em *O pintor da vida moderna*, é-nos dado a entender que o artista nomeado como Sr. C.G.³, é considerado pelo autor como o arquétipo perfeito dessa sua visão de o artista moderno. Neste ensaio, o autor descreve o novo artista como o homem que procura exclusivamente no mundo das grandes cidades, os novos e atuais, olhares, gestos, modas, e estados de espírito, que a multidão em seu redor lhe oferecia,

¹ POE, Edgar Allan, “The man of the crowd”, in *Tales of Mystery and Imagination*, Wordsworth Editions, 2007. P.256-257.

² “*Flâneur* é aquele que se passeia ao acaso, sem destino nem finalidade, que vagueia por prazer, sem que tal atitude se relacione com o estar perdido ou com a angústia da errância.”, em BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*, Nova Vega, Lisboa, 2009, Trad. Teresa Cruz (edição original, *Le Peintre de la Vie Moderne*, em francês, 1863), p. 62.

³ Muitos acreditam tratar-se de Constantin Guys, um artista da época e amigo pessoal de Baudelaire.

ambicionando transformar um momento fugaz e banal de um simples acontecimento, num momento que se perpetuasse eternamente. “Trata-se, para ele, de retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.”⁴ Era nos momentos passageiros que se devia procurar encontrar a beleza da transitoriedade e onde, o próprio criador com a sua habilidade e agilidade da mão, deveria transmitir de forma impetuosa e sem hesitar, o grafismo adequado a essa vida presente. Nas palavras do próprio Baudelaire “...mas há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que ordena ao artista uma idêntica velocidade de execução.”⁵

É no capítulo de *A arte mnemónica* presente neste mesmo ensaio que Baudelaire demonstra uma certa limitação quanto às potencialidades deste tipo de abordagem no desenho. Tendo uma enorme crença na obra e no método de trabalho do artista Sr. C.G. como exemplo do caminho a seguir, Baudelaire define que “...todos os bons e verdadeiros desenhadores desenhavam segundo a imagem inscrita na sua mente, e não segundo a natureza.”⁶ Mas, logo de seguida apresenta uma pequena contradição, ao afirmar que os artistas dessa época habituados a trabalhar de memória, não se sentiam confortáveis em realizar um esboço direto da natureza. “...longamente habituados a exercer a sua memória e a enchê-la de imagens, sentem, diante do modelo e da multiplicidade de detalhes que comporta, a sua faculdade principal perturbada e como que paralisada.”⁷ Afirmar uma “superioridade artística” daqueles que usam a memória visual perante os que usam a observação direta, é bastante incoerente, quando ele próprio admite as muitas dificuldades que esses artistas mnemónicos tinham face a um registo do natural.

Uma outra incongruência existente na catalogação do artista da vida moderna, uma vez mais por tomar como exemplo apenas um único artista, é o facto de considerá-lo um homem amante das multidões e do incógnito, mas que se limita a

⁴ BAUDELAIRE, Op. Cit., p. 21

⁵ BAUDELAIRE, Op. Cit., p. 11

⁶ BAUDELAIRE, Op. Cit., p. 26

⁷ BAUDELAIRE, Op. Cit., p. 26

uma seleção elitista e reduzida de apenas três temas, o militar, o *dandy*⁸ e a mulher galante, para a realização das suas obras gráficas. Tudo sujeitos com estatutos da alta sociedade e que no geral representavam apenas um grupo muito reduzido de indivíduos. Pelo contrário, um seu contemporâneo, Thomas Couture, pintor e professor do séc. XIX, recomendava uma diferente abordagem ao estudo do desenho do natural, mais abrangente e variado que tanto era explorado nessa altura.

“... faz desenhos da natureza, das pessoas que dormem em lugares públicos, do trabalhador no seu local de trabalho, homens remando barcos, banhistas, aqueles que ouvem cantores a passear, crianças, a mulher a lavar ; desenha em todos os lugares e em todas as posições onde os homens e as mulheres estão perfeitamente naturais.”⁹

O ensaio de *O pintor da vida moderna* de Baudelaire foi sem dúvida um marco para o seu tempo, com formas de pensar, de observar e de trabalhar diferentes das que tinham sido hábito até então. Mas ao mesmo tempo algumas das suas ideias foram desvalorizadas rapidamente, com novos estilos, novas abordagens e novas experimentações que surgiram com a necessidade que os novos artistas tinham em criar um conjunto de obras singulares e distintos de quaisquer maneirismos.

Um dos primeiros artistas a abordar a vida quotidiana enquanto tema, remonta a dois séculos antes do ensaio de Baudelaire, e foi com os esboços de Rembrandt (**Fig. 2 e 3**) que tivemos acesso a uma descrição da vida intimista e caseira do autor. Estes apresentam um registo muito gestual, repentino e seletivo mas muito intenso e realista por se focar apenas em traçar os elementos essenciais do modelo que observava.

Ligeiramente antes de surgir o modernismo que nos viria a trazer uma explosão na representação da vida quotidiana, encontramos no conjunto de desenhos de Jean-François Millet (**Fig. 4 e 5**), um interesse acentuado pelos árduos trabalhos da população rural. Nesta espécie de relato é possível observar as inúmeras posições esforçadas a que estes indivíduos estavam sujeitos quando realizavam este tipo de atividades.

⁸ *Dandy* é “O homem rico, ocioso e que...não possui outra ocupação para além da de correr no encalço da felicidade.”, in BAUDELAIRE, Op. Cit., p. 41

⁹ COUTURE, Thomas, *Conversations on Art Methods*, General Books LLC, Memphis, USA, 2012, Trad. S.E. Stewart (edição original, *Methodes et entretiens d'atelier*, em francês, 1867), p. 5.

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:



(Fig.2) Rembrandt (1655) *Young Woman Sleeping*, 246 x 203 mm.



(Fig. 3) Rembrandt (1635) *Two studies of a baby with a bottle*, 101 x 124 mm.



(Fig.4) Jean-François Millet (1851 - 1853) *Homme se baissant*, 530 x 420 mm.



(Fig.5) Jean-François Millet (1851 - 1853) *Studies of a Man and Hands*, 452 x 293 mm.

Apesar de o Romantismo servir de precursor para a afirmação e aceitação do desenho enquanto meio de expressão artística singular, é só com a chegada do modernismo que os artistas iniciam uma prática exaustiva deste tão vasto meio de registo gráfico. Desgarrado de qualquer pretensão de servir de cama à pintura e à escultura, o desenho torna-se no meio mais fácil e direto de captar a enorme mudança que a vida moderna começava a sentir em meados do século XIX. É nesta época que Baudelaire realiza o seu ensaio, e que também começam a surgir os grandes nomes associados à vida quotidiana e moderna. Com a chegada do impressionismo aparecem Edgar Degas com as suas famosas obras sobre bailarinas (**Fig.6**), Mary Cassatt com representações da sua vida doméstica e pessoal, entre outros tantos. Alguns anos mais tarde, é Toulouse Lautrec (**Fig.7**) que já numa fase pós-impressionista, começa a realizar esboços nos seus locais de ócio, como os cabarés que estavam muito na moda na sua época em Paris. O que estes três últimos artistas têm em comum é o facto de todos eles terem usado intencionalmente a fotografia como ferramenta de registo de momentos instantâneos e de enquadramentos que apenas são possíveis através dela. Isto faz deles artistas importantes para a representação da vida moderna mas não para o desenho de observação do natural.

Já no decorrer do século XX, e com as constantes modificações dos movimentos artísticos, observamos nos poucos exemplos que se conhecem, o mesmo distanciamento que existia no século passado, existindo um desinteresse pelo desenho de observação e uma valorização pelo registo pessoal e original. Existia sobretudo uma procura exaustiva pela visão e expressão única que poderia vir a torná-los em artistas de eleição. Nas primeiras décadas encontramos nomes como o expressionista alemão Ernst Ludwig Kirchner que muito trabalhou sobre a vida urbana de Berlim, assim como o ilustrador português Stuart de Carvalhais (**Fig.8**), que quase trinta anos depois de Lautrec, fez da sua longa obra um registo da vida boémia da cidade de Lisboa.

Por volta da década de 70, voltamos a ter dois artistas que sentiram a necessidade de explorar o desenho de observação diretamente da vida quotidiana, o que não acontecia provavelmente desde os desenhos rurais de Jean-François Millet. Entre eles está o artista inglês David Hockney, que com os seus desenhos de contorno de amigos e familiares (**Fig.9**) acabou por representar a sua vida privada. O segundo é

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:



(Fig.6) Edgar Degas (1877 - 1880) *Dancer Stretching at the Bar*, 318 x 240 mm.



(Fig.7) Toulouse-Lautrec (1889) *La Buveuse*, 493 x 632 mm.



(Fig.8) Stuart Carvalhais (1927) *Guardado esta o café para quem o ha-de pagar*, 197 x 182 mm.



(Fig.9) David Hockney (1970) *sketch*

Avigdor Arikha, artista que procurou com os seus esquisos de mancha direta **(Fig.10)** registar alguns concertos e momentos da sua vida pessoal.

Em jeito de conclusão, observámos que a quantidade de artistas que ao longo de quase quatro séculos de produção de arte¹⁰ se interessou verdadeiramente por explorar a observação direta em conjunto com o registo gráfico da vida quotidiana foi muito reduzida. Que razões levaram e continuam a levar os artistas a distanciarem-se deste tipo de abordagem ao desenho? Será o desconforto que têm em desenhar do natural como afirmava Baudelaire? Ou será porque trabalhando num estúdio, se vêm obrigados a recorrer à memória e/ou à fotografia para recriar o ambiente exterior? Estas são algumas questões que ficam por responder, pois as respostas poderiam ser variadas e muitas vezes desconhecidas.



(Fig.10) Avigdor Arikha (1970) *Samuel Beckett au cigare*, 351 x 270 mm.

¹⁰ Contando apenas a partir de Rembrandt.

Absorção

“ Se deseja modelos é melhor surpreendê-los e desenhá-los quando eles não estão cientes de que o está a fazer.” ¹¹

O conceito de *Absorção* que aqui é apresentado como um dos conceitos chave deste projeto foi retirado do capítulo *The Primacy of Absorption* da obra de Michael Fried, *Absorption and Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot*, como tema recorrente da pintura de quatro artistas franceses. Estes desenvolveram por volta dos anos 50 do século XVIII, uma representação figurativa sustentada em características inerentes a um estado de absorção, e que pretendia servir de reação¹² ao movimento do Rococo que tinha surgido alguns anos antes.

Este tema que tanto foi explorado por Jean-Baptiste Greuze, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Carle Van Loo e Joseph-Marie Vien, consistia numa apropriação de um conjunto de atividades, estados de espírito, posições, gestos, expressões faciais e ainda de instrumentos e/ou objetos, que levavam os seus modelos a entrarem num estado de alheamento tal, que a realidade circundante era esquecida. Como afirmou Fried:

“The absorptive activities... involve the faculty of attention, and attention naturally involves consciousness.”¹³

As atividades absorptivas mais recorrentes nas obras destes pintores eram sobretudo a leitura, a escrita, a meditação, a reflexão, o estudo, e ainda como afirma Fried mais adiante no seu texto, o próprio sono. Estas atividades são merecedoras de tanta atenção e concentração por parte dos retratados absorvidos, que transparece para os demais uma noção de esquecimento e resistência à distração. Uma destas atividades é exemplificada pelo autor no seu texto com uma das obras de Chardin, *Un Philosophe occupé de sa lecture* (**Fig. 11**).

Ainda acerca de atividades, Fried aborda ainda que ligeiramente, a ideia de que dormir é uma condição absorptiva, e que pode ser também ela uma representação de

¹¹ COUTURE, Op. Cit, p.5

¹² “...the need to return to what were perceived as the high seriousness, elevated morality, and timeless esthetic principles of the great art of the past.” in FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980, p.35

¹³ FRIED, Op. Cit., p.31



(Fig. 11) Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1753) *Un Philosophe occupé de sa lecture*.

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:

uma atividade de absorção. Mesmo parecendo um pouco contraditório ao seu estudo, estes indivíduos sonolentos retratados nas pinturas não estão conscientes de nada, estão isso sim, desligados de qualquer ação que obrigue a uma redobrada atenção. O autor defende que esse estado é uma consequência de um outro anterior, que requereu um intenso estado de absorção e que isso é manifestado pelos criadores das obras, nas expressões corporais, faciais, e pelos objetos e/ou instrumentos que rodeiam essas mesmas figuras produzidas.

Os objetos e/ou instrumentos exibidos nos quadros têm também eles uma grande importância quando se fala em estados de absorção, porque são eles os elementos que focam para si toda a atenção e concentração necessária para conseguir representar a figura humana em total naturalidade. Os objetos adotados normalmente nestas composições são livros, instrumentos musicais, materiais riscadores, agulhas de costura, entre outros.

Estas obras para a sua época eram admiradas pela sua veracidade e atenção dada aos pequenos detalhes da vida quotidiana, algo que até então era na sua grande maioria desvalorizado e renunciado para composições idealizadas de momentos heróicos. Esta mudança de gosto veio originar uma procura pelos momentos banais do dia a dia, momentos intimistas reconhecíveis pela maioria da população, e essa mudança acabou por causar algumas alterações na representação das posturas dos seus modelos. De que maneira então transmitiram estes quatro artistas, o estado de absorção nas suas criações? Fried afirma inúmeras vezes ao longo do capítulo a importância das expressões faciais na projeção de uma atividade absorativa. Fala inclusive em expressões naïve, que são o resultado dessa inconsciência em volta. Quanto ao corpo pode-se observar uma abordagem mais direcionada para poses relaxadas e descontraídas em algumas ocasiões, noutras uma postura mais carregada e fixada no objeto para o qual a sua atenção está virada.

Uma outra característica deste conceito abordada pelo autor, é a capacidade de sugestão do tempo de ação que as figuras pintadas na época transmitiam com as suas atividades e posições representadas nos quadros. Sublinha ainda que nenhum destes quadros seria convincente se não tivesse esse poder de sugestão temporal, e dá como exemplo disso, as obras de Chardin:

Absorção

“...in fact all his genre paintings, are also remarkable of their uncanny power to suggest the actual duration of the absorptive states and activities they represent...none of which would be persuasive if it did not at least convey the idea that the state or activity in question was sustained for a certain length of time...they come close to translating literal duration, the actual passage of the time as one stands before de canvas...”¹⁴

O último ponto a reter deste capítulo, é a particularidade que Fried levanta quanto à rejeição da presença de um espectador, chegando mesmo a afirmar, que os pintores de então para vincarem as suas ideias quanto à intensa concentração dos seus modelos, faziam questão de ignorar ou até mesmo esquecer a necessidade de impressionar o recetor. Para Fried a função da arte de Greuze não era abranger um vasto número de espectadores, mas precisamente o contrário, afastá-los, pois o próprio espectador seria um provável distraidor à atenção dos seus modelos.

“...to screen that audience out, to deny it existence, or at least to refuse to allow the fact of existence to impinge upon the absorbed consciousnesses of his figures.”¹⁵

Ainda nesta obra, mas inserida no segundo e terceiro capítulo, Fried apresenta uma outra qualidade do conceito de absorção. Esta é sustentada pelas palavras do filósofo e escritor francês do séc.XVIII, Denis Diderot, que refletia bastante sobre esta nova direção que os artistas da sua época começavam a tomar para as suas obras. Segundo ele, a absorção tem esse poder de aumentar o envolvimento do espetador quanto à representação de uma qualquer imagem. Apesar de contraditório ao objetivo da arte de Greuze acima descrito, esta qualidade, torna o conceito num mecanismo de integração do espetador. Esta troca de temas, entre a artificiosa teatralidade dos quadros clássicos e a apresentação de situações banais e quotidianas, provoca no provável recetor, um reforço na ilusão do mundo criado pelo novo artista.

O facto de este livro descrever uma prática usual de uma determinada época e local, não exclui a possibilidade de anteriormente se terem produzido obras com este mesmo conceito. Existem inclusive vários exemplos com algumas centenas de anos de diferença em relação a estes já referidos pintores. Temos o caso de Friedrich Herlin com *Reading Saint Peter* (**Fig. 12**) de 1466, três séculos antes de Chardin ou Greuze, com um detalhe de uma pintura de altar com uma composição que aglomera algumas

¹⁴ FRIED, Op. Cit., p. 49, 50

¹⁵ FRIED, Op. Cit., p. 68

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:

figuras. Neste detalhe podemos observar um homem seriamente concentrado enquanto lê com o primeiro exemplo de um tipo de óculos alguma vez registrado, e na outra um livro religioso.

Dois séculos após Friedrich Herlin, encontramos numa das obras de Georges de La Tour em *Saint Jerome reading a letter* (**Fig.13**), o mesmo tema representado. Desta vez como figura única e central de um quadro, com uma expressão facial mais viva e assertiva nas proporções reais, mais fiel à realidade.

Alguns dos primeiros registos de momentos absortivos no mundo do desenho e dentro de uma observação direta perante o objeto retratado, surge apenas em meados do século XVII como é manifestado por muitos estudiosos da área. É com os famosos esquisos de pesquisa da vida pessoal de Rembrandt (**Fig.14**), já anteriormente referido, que se pode falar de uma absorção não declarada mas recheada de várias atividades requerentes de concentração e atenção. Mesmo tratando-se de um marco histórico, este tipo de abordagem não terá durante muitas décadas, outros artistas a quererem explorá-lo. Serão os únicos exemplares desta procura por momentos banais do quotidiano. É com a chegada da fotografia na primeira metade do século XIX e consequente desvalorização da pintura, acrescentando a isso o aperfeiçoamento e facilidade de transporte dos materiais de registo, que os artistas caminharam para um êxodo rural e começaram a explorar diversificadamente as possibilidades deste meio que começava a ganhar vida própria e a oferecer novas obras com este conceito incutido.

Em finais do século XIX, encontramos em alguns momentos, um ou outro esquisso e gravura que involuntariamente sugerem um estado de absorção, como acontece no caso do desenho *Fantin Latour drawing Sun* (**Fig.15**) de James McNeill Whistler. Nele temos a sensação de que o retratado Fantin Latour, um outro artista reconhecido, se apresenta absolutamente concentrado enquanto cria uma das suas obras. Por volta da mesma década, a pintora impressionista Mary Cassatt realiza uma gravura com um tema absortivo incutido nela. A obra *The map* (**Fig.16**) apresenta-nos duas crianças com a atenção virada para um mapa que repousa sobre a mesa em frente delas, e transmitem uma tal intensidade de alheamento que seria muito complicado distraí-las.



(Fig.12) Friedrich Herlin (1466) *Reading Saint Peter* (detalhe de um altar da igreja de St. Jacob)



(Fig.13) Georges de La Tour (1629) *San Jerónimo leyendo una carta*.



(Fig.14) Rembrandt (1639) *A potrait of Titia Van Uylenberg*, 174 x 146 mm.



(Fig.15) James McNeill Whistler (1890) *Fantin Latour drawing Sun*

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:

Quando avançamos para o século XX, podemos encontrar na vasta obra de dois conceituados artistas contemporâneos um aproveitamento das particularidades que nos oferecem estas atividades e estados de absorção.

Entendemos que este aproveitamento ou apropriação da absorção, terá sido realizada de uma maneira indireta tanto no caso de David Hockney como no de Avigdor Arikha. Nos desenhos de contorno de Hockney (**Fig. 17**), considerámos ter sido de forma indireta por se tratar de uma necessidade temporal, relacionada com a quantidade de tempo que lhe disponibilizavam os seus amigos e familiares enquanto posavam para ele. Tratava-se apenas de encontrar uma forma segura que lhe permitisse concluir os seus desenhos de contorno sem que tivesse de se preocupar com a mobilidade dos seus modelos. Na mancha direta dos desenhos de Arikha, a absorção é uma característica que está apegada aos seus modelos, como se pode observar nos esboços de músicos (**Fig.18**) que retratou aquando da sua ida a concertos. Ao contrário de Hockney que desenha os seus modelos conscientes na maioria das vezes de que estão a ser retratados, em Arikha o registo é em algumas ocasiões desconhecido para o próprio retratado, pois o seu interesse focasse nessa naturalidade que a pose do modelo nos pode disponibilizar.

Para concluir este capítulo, podemos afirmar que nunca foi dada ao longo da história grande relevância a este conceito de absorção como sustentação para a criação de novas obras. A não ser na época que é abordada por Fried, todos os outros exemplos de pinturas e desenhos que existem e que de alguma maneira se podem relacionar com este conceito, foram realizados com base na duração que a pose absorativa oferece e/ou na necessidade dessas mesmas poses servirem para transmitir uma outra ideia conceptual e técnica. De salientar também o reforço que o interesse pelos estados de absorção veio adicionar à naturalidade da representação artística em contraste com as poses forçadas e manietadas das figuras clássicas. Essa ausência de artifício e o registo dos verdadeiros gestos, expressões, posições e estados de espírito da vida quotidiana passaram finalmente a ser representados com uma fidelidade e acuidade visual em relação ao que é parte da natureza. Neste sentido podemos constatar que a absorção enquanto conceito, não passa de um apêndice ou consequência dessa procura intensa pelo banal da vida quotidiana e que veio culminar na modernidade em meados do século XIX.

Absorção



(Fig.16) Mary Cassatt (1890) *The Map*, 237 x 371 mm.



(Fig.17) David Hockney (1970) *s/título*



(Fig. 18) Avigdor Arikha (1991) *The flautist (Edward Beckett)*

O Natural através do Desenho e da Fotografia

Antes de entrarmos na parte prática do projeto iremos introduzir algumas referências de outros autores que ao longo dos seus percursos artísticos acabaram por escolher o caminho do desenho de observação ou da utilização da fotografia nas suas representações do real. Numa segunda fase, iremos dar maior ênfase ao caminho que foi percorrido neste projeto pessoal e estabelecer um paralelo com os artistas que seguiram o mesmo processo de representação.

A favor da fotografia, encontramos na obra *Arte y fotografia* de Aaron Scharf, exemplos de alguns dos primeiros artistas que a partir de meados do século XIX tiveram ao seu dispor tamanha inovação em mãos. Estes sentiram com certeza um enorme fascínio pelas novas descobertas feitas no domínio da captação de instantes, que iam surgindo no campo do movimento através das famosas fotos de Eadweard Muybridge. Entre os artistas a favor da fotografia tivemos exemplos como Eugène Delacroix, Edgar Degas ou Henri de Toulouse-Lautrec. Apesar de existir uma considerável diferença de anos no que toca ao aperfeiçoamento das máquinas fotográficas, entre o primeiro dos artistas e os dois últimos, podemos reparar que mesmo numa altura em que a tecnologia ainda não tinha atingido o nível de desenvolvimento que permitia ser rápida o suficiente para captar frações de segundo, já Delacroix expunha o seu encanto pelo uso da fotografia como base para a criação de uma pintura realizada através da memória.

“A informação que os daguerreótipos dão ao artista que pinta de memória é uma vantagem realmente inapreciável.”¹⁶

Sobre Degas não existem depoimentos seus sobre o facto de alguma vez ter usado a fotografia como base para as suas obras. No entanto após a sua morte, foram encontradas algumas provas que demonstram que isso realmente aconteceu ao longo

¹⁶ Delacroix citado a partir de SCHARF, Aaron, *Arte y fotografia*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, Trad. Jesús Pardo de Santayana (edição original, *Art and Photography*, em inglês, 1968), p.128.

do seu trajeto. Scharf apresenta nesta sua obra, algumas fotografias tiradas por conhecidos de Degas (**Fig.19**) e que vieram a público desmistificar esta questão que se impunha, e demonstraram as muitas similaridades entre essas imagens mecânicas e algumas das poses dos modelos que retratou, como se pode testemunhar na obra *Blue dancers* (**Fig.20**) de 1899. Entre as fotos e a pintura podemos observar uma cópia quase na íntegra de alguns dados que lhe foram fornecidos pela fotografia, como é visível na postura de duas das suas bailarinas que compõe o quadro. Os enquadramentos da figura no limite da imagem são também eles muito particulares da fotografia, tal como os instantâneos que quebram uma ação e que a qualquer momento desaparecem. Degas sabia bem como utilizar este meio e procurou aproveitar-se desse facto.

Para Lautrec *a foto permitia conservar a impressão de espontaneidade e de naturalidade que procurava no retrato*¹⁷, como salienta André Fermigier num texto biográfico sobre este artista. Em *Arte y Fotografia* de Aaron Scharf, o autor admite que uma das razões pelas quais a fotografia foi tão explorada na segunda metade do século XIX, teve a ver com o facto de “...as imagens estarem em qualquer momento ao alcance da mão, enquanto que a natureza não o está...”¹⁸

Contra este recente meio de representação temos os exemplos de Rodin em finais do século XIX e inícios do XX, e mais recentemente, o de David Hockney. O primeiro, que muito se interessou e valorizou o desenho de observação de corpo humano, tanto em poses estáticas como em movimento, foi um acérrimo defensor do desenho enquanto forma de expressão associada às distintas capacidades e limitações de percepção visual que possuímos enquanto humanos. Um dos casos mais flagrantes desta exploração visual e gestual que tanto tentava difundir, é a sua série de desenhos de dançarinas cambojanas (**Fig.21**). Nela, Rodin de tão impressionado e intrigado que estava pela capacidade de contorção destas mulheres, decidiu registar em cada esquisso, vários momentos dessa ação progressiva que constitui a dança. Para ele o desenho deve ser fiel às limitações que a nossa visão tem aquando da visualização de movimento.

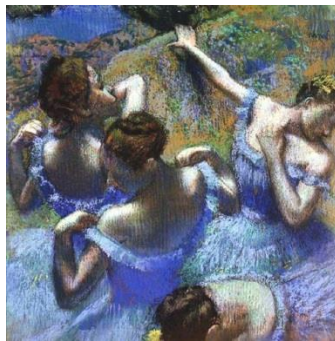
¹⁷ FERMIGIER, André, *Toulouse-Lautrec*, Grandes artistas, Verbo, Lisboa, 1972.

¹⁸ SCHARF, Op. Cit., p.340.

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:



(Fig.19) – fotografias de bailarinas (1899)



(Fig.20) Edgar Degas (1899) *Blue Dancers*, 650 x 650 mm.



(Fig.21) Auguste Rodin (1906) *Cambodian dancer*, 313 x 198 mm.

“É o artista quem é verdadeiro e a fotografia quem mente, na realidade o tempo não pára, e se o artista é sucedido em produzir a impressão de movimento que leva vários momentos para a sua realização, o seu trabalho é certamente menos convencional que uma imagem científica, onde o tempo é abruptamente suspenso.”¹⁹

Algumas décadas mais tarde, e já com alguma distância sob o frenesim que originou esta enorme discussão ao longo de quase um século, o artista contemporâneo David Hockney, que explorou ambas as possibilidades na sua vasta obra, afirmava que no seu entendimento, a fotografia apenas serve *para anotar uma aparência*²⁰ ou como *referência*²¹ de um momento vislumbrado anteriormente.

“As fotografias não nos dão suficiente informação. Se se observar qualquer fotografia de um rosto, ela não nos dá nenhuma informação real.”²²

Depois de sustentar os dois meios de representação com um razoável número de referências, ocorreu-nos duas questões que vêm no seguimento das afirmações destes artistas. Pegando na questão de Rodin, de que o artista é o único que representa a realidade tal como ela se apresenta aos nossos olhos, ocorreu-nos a seguinte questão que é sustentada na ideia de que um movimento é composto por vários momentos.

Será possível ao olho humano captar esses momentos intermédios que compõem um movimento?

A resposta a esta questão será construída com base numa explicação que se encontrou na obra *Arte y Fotografia* de Aaron Scharf, onde o autor apresenta um exemplo perfeito para tentar demonstrar até que ponto a nossa visão está condicionada pelo movimento do objeto e do próprio olho. Esse exemplo é explicado através de uma pintura de Jean-Louis Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom* (**Fig.22**) de 1821, e do conjunto de fotografias de Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion* (**Fig.23**) de 1878. Estas duas obras foram desenvolvidas com quase 80 anos de diferença, e com a particularidade de a primeira ter sido realizada algumas décadas antes da criação da fotografia. Na primeira é possível observar como Géricault nas suas

¹⁹ RODIN, Auguste, *Rodin on art and artists*, Dover Publications, 2009, p.34.

²⁰ HOCKNEY, David, Fundação Calouste Gulbenkian ; British Council. – Lisboa, 1985.

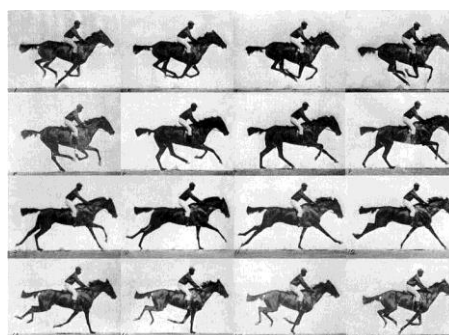
²¹ HOCKNEY, Op. Cit.

²² HOCKNEY, Op. Cit.

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:



(Fig.22) Jean-Louis Théodore Géricault (1821) *Le Derby d'Epsom*, 910 x 1220 mm.



(Fig.23) Eadweard Muybridge (1878) *The Horse in Motion*

representações de cavalos a galope, e usando apenas a visão, regista os movimentos dos animais num momento em que lhe pareceu que eles apresentavam o ideal e o real do movimento galopante. Esta fórmula usada pelo artista exhibe o cavalo com as quatro pernas estendidas no ar enquanto realiza a ação. Mas com a chegada do novo meio de captação de imagens instantâneas e consequente contributo da série *The Horse in Motion* de Muybridge, conseguiu-se atingir um nível tal de fragmentação dos momentos que compõe o movimento, que no caso do cavalo a galope provou-se que em momento algum as quatro pernas se apresentam todas estendidas. Isto veio trazer consequências muito graves para a credibilidade e moral do artista enquanto criador de imagens do real. Na mesma obra, Scharf cita uma das conclusões a que o físico americano Ogden Rood chegou, e que serve como complemento ao depoimento de Rodin. Para Rood, a verdade estava na visão e mão dos artistas, e acreditava que eles é que eram fiéis à realidade tal como ela se apresenta perante os nossos olhos ao contrário da fotografia.

“Pela mesma razão que os membros dos animais em movimento rápido só são visíveis de maneira periódica, ou nos momentos em que os seus movimentos se invertem; durante o resto do tempo que dura o movimento, são praticamente invisíveis. Esses momentos de relativo repouso são os que os artistas aproveitam para reproduzir, enquanto que a fotografia por ser menos exigente, tende a reproduzir posições intermédias, produzindo assim um efeito, mesmo que bastante exato, parece-nos absurdo.”²³

Apesar da nossa percepção do movimento ser muito limitada, e não conseguir acompanhar cada instante em imagens, é através dessa limitação que o artista deve trabalhar. Criar com a ferramenta que tem, e ser sincero enquanto a usa. Como disse Rodin numa das suas observações:

“Repare que além de pintores e escultores, quando eles unem diferentes fases de uma ação na mesma figura, não agem através da razão ou do artifício. Eles estão ingenuamente a expressar o que sentem. As suas mentes e as suas mãos são como o desenho da direção do movimento, e eles traduzem o desenvolvimento por instinto. Aqui, como em todo o domínio da arte, a sinceridade é a única regra.”²⁴

²³ Ogden Rood citado a partir de SCHARF, Op. Cit., p.240

²⁴ RODIN, Op. Cit., p.34.

A segunda questão que se impõe colocar neste capítulo, surgiu com a uma pequena discórdia existente em relação à afirmação que Hockney fez sobre a pouca informação real que a fotografia nos fornece de um rosto. Faz sentido colocá-la se tivermos em vista a enorme importância que o retrato teve no decorrer deste projeto.

Pode o desenho oferecer mais informação do que uma fotografia?

A resposta a esta questão é de difícil conclusão. Se seguirmos as ideias de Hockney e de Rodin, é bem provável que a resposta seja que sim, que pode. Mas quando estes artistas expressaram as suas opiniões, será que se referiam à informação fornecida pensando na recepção direcionada ao artista, ao espectador ou a ambos?

Se o objetivo é informar apenas o espectador, é inegável as capacidades e poder que a fotografia tem para registar momentos únicos e irrepetíveis de uma ação. Se pensarmos no caso em concreto do rosto, a fotografia consegue captar músculos que só podem estar nessa posição durante segundos. Para o desenhador é difícil captar essas expressões do natural, senão mesmo impossível. Nenhum artista possui uma percepção e memorização tão rápidas, ao ponto de conseguir gravar todos os detalhes necessários num curto espaço de tempo.

Será esta uma das razões pelas quais o desenhador tem uma certa preferência por poses absortas, algo imóveis?

É provável, e é neste campo da velocidade de captação que a fotografia vence. Seguindo este percurso, responder positivamente à questão “Pode o desenho oferecer mais informação do que uma fotografia?”, seria quase contraditório ao pensamento de Hockney e de Rodin, e seria a fotografia o melhor meio para prestar esse serviço de informar o público.

Mas se invertermos o caso, para o artista enquanto receptor, talvez a resposta seja outra. Se observarmos do ponto de vista de um criador enquanto usuário de ambos os meios, talvez ele considere que o retratar de um rosto se torne mais real e mais divulgador pelo tempo de atenção que foi usado para desenhá-lo. Nas palavras de um desses artistas multifacetados, como é o caso de David Hockney, esta questão é claramente favorável ao desenho:

“Se a fotografia não foi tirada por nós, só com a imaginação se pode fazer alguma coisa com ela. Se a tirámos, pelo menos podemos lembrar-nos de que apenas a usamos para avivar a memória, para anotar uma aparência. Acho que é impossível desenhar a partir de fotografias.”²⁵

Mas aqui a questão do tempo torna-se primordial, pois o registo no desenho obriga-o a uma observação muito mais prolongada e focalizada nos elementos que para ele são importantes e que constituem o rosto. Se a questão do tempo enquanto limitador e condicionador for ignorada e colocada de parte, e se o indivíduo retratado no desenho fornecer o tempo suficiente para que o artista o considere “terminado”, esse desenho irá dar-lhe mais informação do ponto de vista emocional e criará uma ligação identitária muito maior com o modelo. Um excelente exemplo de um desenho de retrato que transmite algo mais do que a simples informação dada pela fotografia, é o *Retrato de James Lord* (**Fig.24**) do escultor Alberto Giacometti. Este retrato projetado ao longo de dezoito sessões, não procura apenas ser fiel à natureza no seu mais ínfimo detalhe, mas procura também almejar as sensações que se apoderam daquele momento de criação. Numa de muitas observações de Giacometti incluídas no livro, o artista refere o seguinte:

“É muito, muito importante evitar qualquer ideia preconcebida, tentar ver só o que existe. Cézanne descobriu que é impossível copiar a natureza. Não se pode fazer. Mas à também que tentar, tentar traduzir as sensações, como Cézanne.”²⁶

Giacometti acreditava não ser possível copiar a natureza, mas não desistia de o tentar, procurando através das suas obras apresentar ao mundo um conjunto de sensações que fossem à imagem do retratado. Ou como diria Merleau-Ponty sobre a representação:

“A condição para que ela seja a sua «imagem» é a de não se lhe assemelhar.”²⁷

²⁵ HOCKNEY, Op. Cit.

²⁶ SCHARF, Op. Cit., p.110.

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, 1997, Trad. Luís Manuel Bernardo (edição original, *L'Œil et L'Esprit*, em francês, 1964), p.35.

SUJEITOS E SEUS JEITOS TEÓRICOS:

É esta capacidade de transmissão de sensações através do traço, do gesto, do aglomerado de camadas, do peso, da cor, e de tantas outras características, que torna o desenho no meio mais gratificante e prazeroso que existe para muitos artistas, contrariamente ao que nos oferece o uso da fotografia enquanto meio representativo.



(Fig.24) Alberto Giacometti (1964) *Retrato de James Lord*, 1160 x 810 mm.

Figurando a Vida Quotidiana

“A beleza está em toda parte. Não é ela que está a faltar aos nossos olhos, mas sim os nossos olhos que falham em percebê-la. Beleza é o caráter e a expressão. Bom, não há nada na natureza que tenha mais carácter do que o corpo humano.” ²⁸

O caminho desenvolvido ao longo dos dois últimos anos de trabalho teve desde o seu começo uma forte ligação ao conceito chave da *Vida Quotidiana* e às muitas pessoas que nela figuravam. No caso deste projeto, tratou-se de um registo gráfico sobre uma vivência enquanto habitante de novos e distintos espaços, de curtas e longas paragens que ao fim de algum tempo, acabaram por gerar uma forte relação de identidade com esses locais e sujeitos que neles habitavam.

O trabalho, esse, é composto pela representação de centenas de indivíduos, que em algum momento das suas vidas quotidianas se cruzaram com a do próprio autor. Através do registo destes indivíduos procurou-se relatar uma passagem pessoal enquanto observador e usuário de quatro diferentes espaços, onde a variedade de situações eram essenciais para uma pesquisa contínua e rica em diversidade.

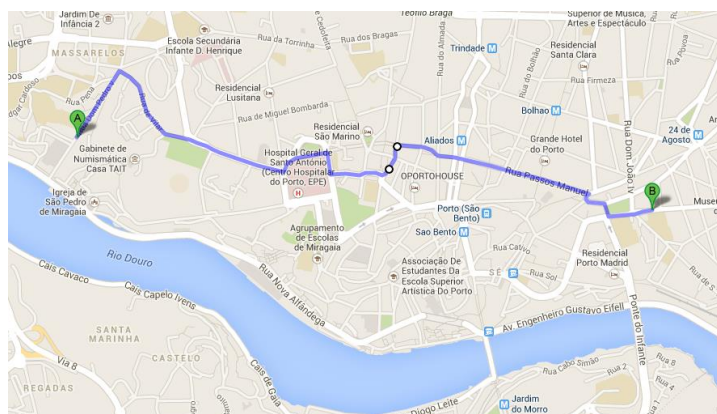
A primeira das obras a demonstrar este interesse pelo conceito da Vida Quotidiana foi desenvolvida em finais de 2011 e inícios de 2012, no Porto e é denominada *Vinde para terras nunca dantes navegadas (Fig.25)*. Esta pretende apresentar provas de um percurso seguido diariamente (**Fig.26**) durante cerca de 3 meses, onde o objetivo era a ocupação temporal das viagens, através de apontamentos gráficos de um tempo médio de 40 minutos a pé para a ida e de outros 40 minutos para a volta, entre o local de habitação e o da faculdade. Esta ocupação começou por ser arquitetónica e anatómica, numa frenética tentativa de registo contínuo e mais completo da imagem que estava a observar, chegando mesmo a ser muito confuso a leitura das páginas (**Fig.27**). Numa segunda fase do trabalho, existiu uma seleção quanto ao que realmente interessava captar e foi então que os sujeitos começaram a aparecer sozinhos nos cadernos. Ainda nesta segunda fase continuámos a desenhar os indivíduos em qualquer posição que se encontrassem, mas deparámo-nos com imensas dificuldades em completar todos os que não seguiam na mesma

²⁸ RODIN, Op. Cit, p.48.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:



(Fig.25) Ricardo Mendes (2011-2012) esboços da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 210 x 260 mm.



(Fig.26) trajeto da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*.



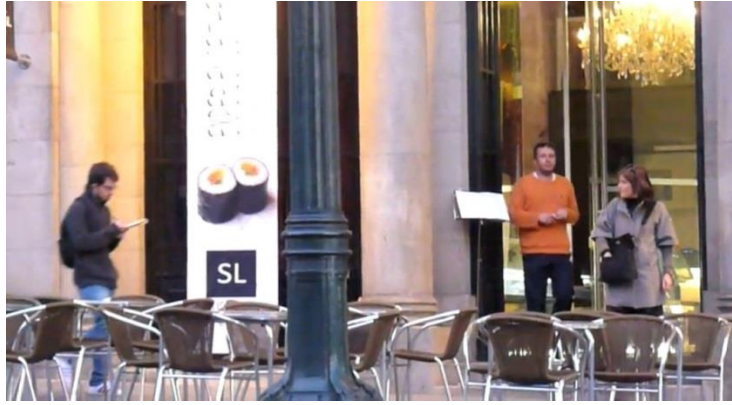
(Fig. 27) Ricardo Mendes (2011-2012) esboços, 190 x 260 mm.

direção, tudo porque o tempo de observação e registo era escasso. Como o que se ambicionava para este projeto era um conjunto de figuras completas, com cabeça, tronco e membros, optámos pelos sujeitos que nos ofereciam o tempo suficiente para registar todos os seus membros e particularidades, tais como cabelos, jeitos de caminhar, roupas, e tantas outras. Esses sujeitos foram então capturados numa última fase já todos de costas, por disponibilizarem uma posição mais ou menos duradoura para o registo gráfico desejado. Todos eles em algum momento fizeram parte do percurso do desenhador. A obra é também constituída por um vídeo (**Fig.28**) que exemplifica o complicado processo de registo utilizado na realização de cada uma destas figuras.

Numa passagem de 5 meses por Madrid, desenvolveu-se a segunda das obras do conjunto das quatro finais. Entre Janeiro e Fevereiro de 2013, o local elegido foi a linha de metro número 6, ou linha circular como também é conhecida, do metro de Madrid, que fazia a ligação também neste caso, entre a habitação e a faculdade. A *Vagões da linha circular* (**Fig.29**), pretende ser uma crítica à sociedade que embarca naquelas carruagens, e que se alheia completamente dos sujeitos que a rodeiam, ou porque dormem, ou porque dirigem as suas atenções para aparelhos eletrónicos, livros e outros tantos objetos. É neste sentido que se intitulou a obra de “Vagões”, por se assemelhar a um veículo de transporte de mercadoria e não de população. Aproveitando a disposição das cadeiras que compõe estas carruagens (**Fig.30**), aglomeradas de quatro em quatro e viradas para o interior da mesma, registou-se alguns dos indivíduos que pousavam com naturalidade sem se aperceberem do que estava a ser produzido diante deles. Nesta segunda obra, começa a surgir de forma inconsciente, alguns pequenos traços representativos dos ambientes em que as figuras estavam inseridas. Não serviam para valorizar a composição, mas sim como forma de identificação de um local que se pretendia que fosse único.

Entre Abril e Maio de 2013, foram desenvolvidas em simultâneo as duas últimas obras deste projeto. A primeira delas surgiu no interior de um café Sical, onde todos os dias parava para tomar um café a meio caminho do percurso usado no *Vinde para terras nunca dantes navegadas*. Esta terceira obra intitulada *Sicalhar o café está na origem* (**Fig.31**) surgiu com a continuação de um registo que vinha sendo realizado sobre pessoas em estados de absorção, sempre em locais públicos. Neste local

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:



(Fig.28) Ricardo Mendes (2011-2012) Vídeo da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*.



(Fig.29) Ricardo Mendes (2013) esquisso da obra *Vagões da linha circular*, 185 x 115 mm.



(Fig.30) Foto das carruagens de Madrid.

existiam pessoas concentradas em jornais diários, computadores, comidas, bebidas, pessoas que passavam no exterior do café, e outras quantas atividades. A última das obras foi projetada no interior da biblioteca Almeida Garrett, e também ela procurou retratar os sujeitos absorvidos nas suas leituras. *Filosofias diárias* (**Fig.32**) é uma compilação de leitores focados nos seus objetos de instrução, com os seus gestos e jeitos de ser muito distintos entre cada um.

Estes dois últimos trabalhos têm um outro ponto em comum, que se observa no facto de o ambiente em redor dessas figuras ser bastante mais detalhado que nas duas primeiras obras, apesar de já ter sido sugerida na segunda delas. Estes apontamentos espaciais servem como sustentação dos sujeitos no espaço em branco da folha, e como identidade e diferenciação entre cada local habitado e vivido.



(**Fig.31**) Ricardo Mendes (2013) esquisso preliminar do *Sicalhar o café está na origem*, 210 x 260 mm.



(**Fig.32**) Ricardo Mendes (2013) esquisso preliminar das *Filosofias diárias*, 210 x 260 mm.

Absortos Sujeitos

A *Absorção* surge neste projeto como um dos principais elos de ligação entre o conjunto de esquisos realizados até então. O interesse por sujeitos com os seus especiais jeitos de concentração, foi um dos catalisadores para o processo de trabalho escolhido. Muito antes de iniciar este projeto com a seriedade intrínseca a ele, já este conceito era explorado sem ter consciência de que estava sempre presente na maioria dos esquisos realizados (**Fig.33**).

Existem várias razões para o nosso interesse neste tipo de desenho ter ido ao encontro do tema da absorção. Essas razões surgiram das exigências e necessidades à produção das próprias obras, como a conveniência de possuir variadíssimas oportunidades de escolha, tanto a nível de tempo fornecido pelos sujeitos retratados, como pelos imensos locais públicos onde existe sempre uma constante passagem de novas e desconhecidas pessoas. A possibilidade de registo de uma enorme diversidade de posturas, posições, traços corporais, indumentárias, e outras tantas características que nunca se esgotam, são oferecidos por esses sujeitos absorvidos provenientes das suas poses bastante duradouras.

Um outro ponto importante que não é referido na obra de Fried e que procurámos captar ao longo de todo o trabalho, acreditando ter sido possível introduzi-lo em cada esquiso, foi a projeção do *carácter* de cada indivíduo, o que é exclusivo a cada um deles, a essência do ser singular, a personalidade. Este ponto é mencionado algumas vezes ao longo da obra *On Art and Artists* de Auguste Rodin, mas mais especificamente no capítulo “To the artist all in nature is beautiful” em que descreve este assunto da seguinte maneira:

“O *caráter* é a verdade essencial de qualquer objeto natural, seja feio ou bonito, é mesmo o que se poderia chamar de uma dupla verdade, que é a alma, os sentimentos, as ideias, expressas pelas características de um rosto, pelos gestos e ações de um ser humano ...”²⁹

No decorrer da parte teórica deste relatório surgiu uma questão que veio ao encontro da definição de *absorção* designado por Michael Fried, e que está

²⁹ RODIN, Op. Cit, p.20



(Fig.33) Ricardo Mendes (2011) esboços dos *Absortos*, 190 x 260 mm.

direcionada a uma das obras apresentadas neste projeto, neste caso aos esquisos do *Vinde para terras nunca dantes navegadas* (Fig.25).

Pode esta obra ser inserida numa catalogação de obras absortas, apresentando os sujeitos numa posição de costas?

No texto de Fried, esta possibilidade nunca é abordada diretamente. Mas interpretando as muitas características por ele apresentadas, é-nos dado a entender que a absorção é um conceito desenvolvido com base nas posições frontais, laterais e de três quartos onde a face e o objeto para onde é direcionada a atenção são declaradas como dois dos principais elementos de caracterização desses estados. Sem a discriminação desses elementos não se pode afirmar se o sujeito em causa está ou não absorvido por alguma atividade.

Porque é que esta obra entra neste projeto como obra de absorção?

A resposta a esta questão terá um entendimento estritamente reflexivo e com base numa interpretação da experiência de registo no local, onde esses sujeitos foram retratados. Interpretando as várias características deste conceito, iremos reconsiderar essa necessidade de observação da cara do indivíduo enquanto prioridade para a apresentação desse estado. Tendo em conta que os sujeitos captados nas páginas se encontravam todos na mesma direção que o desenhador, e com o único objetivo de percorrer o caminho que tinham planeado, pode-se ou não falar de absorção neste caso?

Foi decidido ao longo das várias fases da realização desta obra que os sujeitos de costas seriam os únicos a entrarem na obra final, não querendo com isto retirar qualquer correspondência ao conceito aqui introduzido. O ângulo de visão do observador foi desviado para um posicionamento que não fornece essa informação frontal, mas a ação não deixa de ter sido presenciada pelo autor, tomando aqui a liberdade de escolha quanto à postura ideal de representação. Também nesta obra não existem objetos de foco para onde os sujeitos encaminham a sua atenção, mas existe uma ação determinada que na maioria das vezes os deixava absorvidos até à sua conclusão. No trabalho *Retratos estadistas* (Fig.34), o objeto de atenção também não é apresentado ao espetador, contudo, aquando da realização destes mesmos esquisos, sabe-se que esses sujeitos estariam ocupados e alheados do mundo ao seu

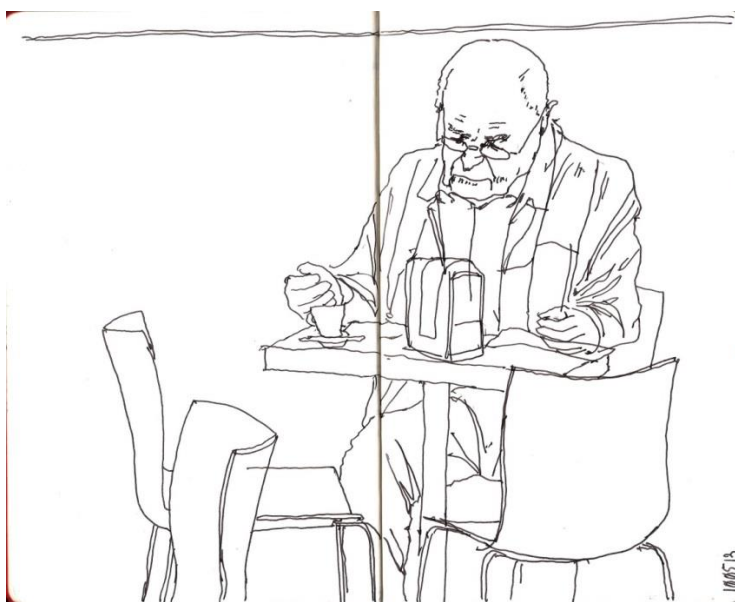


(Fig.34) Ricardo Mendes (2012) esboços dos *Retratos estadistas*, 200 x 200 mm.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

redor. Optou-se também neste caso por deixar de fora os objetos e enfatizar exclusivamente a expressão facial e corporal dos retratados.

Com isto, e em jeito de reflexão final sobre este tema, pudemos afirmar que existiu neste projeto uma diferente abordagem em relação ao conceito de *absorção*, que não se dirige apenas a apresentar o estado absoritivo nos sujeitos, e mais especificamente na obra, mas também a uma experiência pessoal e de relato do próprio criador perante o retratado, que se espera estar refletido no carácter de cada indivíduo desenhado **(Fig.35)**. A absorção estava presente em cada sujeito selecionado, foi observada, foi transferida para o papel numa posição que não tinha que ser obrigatoriamente reveladora de toda a ação, mas está incutida na criação de cada um desses esboços. Não de forma gráfica em todos eles, mas sempre de forma conceptual.



(Fig.35) Ricardo Mendes (2013) esboço preliminar do *Sicalhar o café está na origem*, 210 x 260 mm.

Porquê o desenho e não a fotografia?

Esta foi uma questão que surgiu ao longo dos dois últimos anos e que originou alguns avanços e recuos quanto ao uso da fotografia neste projeto pessoal. Esse uso não surgiu em detrimento do desenho, mas como *referência* e base, como dizia Hockney, para uma diferente abordagem ao que vinha realizando até então.

É o caso da obra *Propositado Sono* (**Fig. 36**), que originou uma performance captada em vídeo, e que com a paralisação de alguns momentos desse mesmo vídeo³⁰ (**Fig.37**), produziram-se vários desenhos à posteriori dos indivíduos que presenciaram aquela mesma performance, aglomerando-os depois todos numa única imagem. Neste caso em específico seria impossível desenhar diretamente dos indivíduos observados enquanto era desenvolvida a ação performática, por me apresentar de olhos fechados, imóvel e em tentativa de adormecimento.

Apesar desta breve passagem pelo mundo do vídeo e/ou da fotografia, a tendência foi a de sempre procurar o contacto direto tanto na observação como no registo dos sujeitos que se queria aprisionar nos cadernos. Esta tendência acabou por produzir vários conjuntos de esboços, todos eles distintos pelos diferentes locais, época do ano, costumes, e outros elementos. Um dos primeiros exemplos de um destes grupos de desenhos foi o do *Retratos Estadistas* (**Fig. 38 e 39**), realizado em meados do ano de 2012 e no mesmo espaço que iria servir de impulsionador a uma das quatro obras finais deste projeto.

Algumas conclusões que foram surgindo no caminho e que explicam a escolha pela ferramenta do desenho neste projeto tiveram que ver com as possibilidades, prazeres e desafios que este meio oferece em comparação à fotografia. Alguns dos pontos mais marcantes desta exploração da figura humana através do desenho, assentou nos seguintes pormenores: um deles é a incerteza do tempo que dispomos para terminar os esboços, o que dá origem a uma urgência em querer e em conseguir captar toda uma figura dentro dos segundos que nos são oferecidos no momento da sua execução. Esta urgência surge como consequência de uma certeza que não se

³⁰ É na paralisação de alguns frames do vídeo que introduzimos o meio da fotografia neste trabalho.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:



(Fig. 36) Ricardo Mendes (2012) *Propositado Sono*, 251 x 343 mm.



(Fig. 37) Ricardo Mendes (2012) Vídeo da obra *Propositado Sono*



(Fig. 38 e 39) Ricardo Mendes (2012) esboços dos *Retratos Estadistas*, 100 x 100 mm e 100 x 100 mm.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

voltará a observar aquele determinado objeto, numa mesma situação e posição. Esta ideia está espelhada na seguinte reflexão de Berger:

“People talk of freshness of vision, of the intensity of seeing for the first time, but the intensity of seeing for the last time is, I believe, it’s greater.”³¹

O desenho é a nossa visão pessoal sobre o mundo. É uma observação direta e quase tátil do referente. A nossa visão não se apresenta condicionada por um mecanismo de pretensões copiosas ou até mesmo de um melhoramento do olho humano, que acaba muitas vezes por distorcer a nossa percepção real. O que é transmitido para o papel através do traço é o que a nossa visão é capaz de alcançar. Esta limitação visual é exemplificada na perfeição por uma comparação feita por Saramago na seguinte observação:

“Nós não temos por exemplo os olhos como os que têm a águia ou o falcão. Nós vivemos dentro duma possibilidade de ver que é a nossa... supondo que os nossos olhos são sãos, normais, que nem vêm, nem de menos, nem demais.”³²

O desenho é também uma interpretação do mundo, onde existe uma seleção natural daquilo que se quer e não se quer guardar. O nosso desenho é marcado pelo nosso passado, porque é sustentado pelo aperfeiçoamento do gesto e da observação de longas horas de treino. Como referiu Berger num dos seus textos de reflexão sobre este meio de registo:

“The drawn image contains the experience of looking. A photograph is evidence of an encounter between event and photographer. A drawing slowly questions an event’s appearance and in doing so reminds us that appearances are always a construction with a history.”³³

Também a facilidade com que se capta uma imagem numa câmara fotográfica ao carregar simplesmente num botão, não torna tão desafiante este registo da figura humana. A não ser na escolha dos ângulos em que as fotografias são captadas, parece não existir grande escolha e evolução no processo de criação destas imagens.

³¹ BERGER, John, *Berger on Drawing*, Occasional Press, 2008, p.68.

³² José Saramago no documentário de WALTER, Carvalho e JARDIM, João, *Janela da Alma*, 2001.

³³ BERGER, Op. Cit., p.70.

Porquê o desenho e não a fotografia?

Acontece também o desenho não ser tão perturbador e óbvio quanto o é, a máquina fotográfica em frente ao indivíduo. O olho rapidamente se consegue desviar da sua direção para descomprimir qualquer sujeito que se sinta ameaçado. Pelo contrário, a objetiva da câmara parece tornar-se numa constante arma contra a privacidade das pessoas.

Neste sentido, podemos afirmar que o projeto se revê sobretudo nas palavras de Rodin, Hockney e Berger. E como diria este primeiro artista, a sinceridade é a única regra que se procura na criação de uma obra de arte.

Híbridos de Esquisso e Contorno

“Linhas desenhadas rapidamente, observação e notas tomadas sob o fogo da primeira impressão irão orientá-lo melhor do que esses terríveis modelos, que só vos enganam.”³⁴

Este projeto que é composto e caracterizado por um grupo de registos fugazes e impulsivos, consegue também transmitir para o espetador uma enorme riqueza e pormenorização em algumas das partes que os constituem. Este conjunto parece desaguar numa bifurcação, onde por um lado se observam fragmentos com um traço seguro, de enorme certeza e clareza figurativa, como por outro lado encontramos traços inconclusivos e interrompidos no meio de uma representação.

A abordagem que foi feita dentro do desenho de observação, será sustentada pelo ensaio dos *Modos do Desenho*³⁵, desenvolvida por Joaquim Vieira, e que pressupõe a existência de quatro modos para desenhar através do real. Estes são o *Esboço*, o *Esquisso*, o *Contorno* e o *Detalhe*. Entendemos que os tipos de desenho de que este projeto é composto, refletem-se sobretudo nos modos de *esquisso* e *contorno*, derivado às características que identificámos nestas duas definições atribuídas por Vieira.

O *modo Esquisso* que é descrito como sendo um registo rápido e sucinto, que pode muitas vezes ficar inacabado ou apenas iniciado, é definido também por essa urgência de atrair para a folha toda a forma do referente. Como diz Baudelaire nesta sua afirmação:

“É o medo de não ser suficientemente rápido, de deixar escapar o fantasma antes da síntese ter sido extraída e apreendida.”³⁶

A vida quotidiana que já aqui foi referenciada tem em si a velocidade incutida, o que demonstra que a escolha pelo uso deste *modo* de esquisso, não foi uma casualidade mas sim uma necessidade. A adaptação a este registo veio também de encontro à necessidade de conseguir acompanhar a fugacidade da própria vida para que assim existisse a chance de captá-la. Dois dos outros princípios associados ao

³⁴ COUTURE, Op. Cit., p.5

³⁵ VIEIRA, Joaquim, *Programa da Disciplina de Desenho*, FAUP, 1994.

³⁶ BAUDELAIRE, Op. Cit., p.27.

esquisso estão ligados à renúncia da pormenorização e também à não correção ou alteração do traço realizado.

Esta última característica apresentada do *modo esquisso* é também ela um dos pontos fundamentais do *modo contorno*. Numa interpretação feita pelo professor Paulo Freire de Almeida, contextualizada pela leitura dos *Modos do Desenho* de Joaquim Vieira, este refere, que o *contorno, traço puro* ³⁷ ou desenho linear, é um tipo de desenho que por ser *um exercício fundamentalmente perceptivo* ³⁸, *exige atenção e baixo nível de interpretação* ³⁹. Hockney que foi dos poucos que se debruçou e explorou o desenho de contorno na sua obra (**Fig.9 e 17**) , tem em muitas das suas entrevistas uma reflexão extremamente descritiva das sensações e dificuldades que este tipo de abordagem ao desenho linear enquanto representação do real, provoca no criador.

“Não se pode fazer uma linha vagarosamente, é necessário usar uma certa rapidez; por isso, preciso de grande concentração. É extremamente fatigante.”⁴⁰

Hockney refere ainda *que reduzir as coisas a uma linha é realmente do mais difícil que há.* ⁴¹ Mas esta dificuldade em simplificar, faz desse desafio uma busca pelo mais essencial que existe. Cada linha que se executa, torna-se em algo real. Para Merleau-Ponty a linha *não imita o visível, «torna visível», é o traçado de uma génese das coisas* ⁴².

A nível perceptivo, o esquisso está associado a uma perceção já feita do referente no momento da inscrição e a uma observação geral, o que por sua vez requer um retorno aos dados que temos na memória e a todo um conhecimento anterior desse objeto. Pelo contrário, o contorno está relacionado a uma visão localizada e a uma perceção bastante mais lenta do que o *modo* anterior. Pode-se afirmar que estes dois *modos*, graficamente apresentam algumas semelhanças, mas perceptivamente distintos e de certo modo, complementares.

³⁷ EDWARDS, Betty, *Desenhando com o lado direito do cérebro*, Ediouro, 2000, Trad. Ricardo Silveira (edição original, *Drawing on the Right Side of the Brain*, em inglês, 1979.)

³⁸ ALMEIDA, Paulo de Oliveira Freire de, *Mancha Directa – Desenho como percepção e expressão de valores tonais*, Universidade do Minho, 2008, p. 42.

³⁹ ALMEIDA, Op. Cit., p.41.

⁴⁰ HOCKNEY, Op. Cit..

⁴¹ HOCKNEY, Op. Cit..

⁴² MERLEAU-PONTY, Op. Cit., p.60

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

Se observarmos os desenhos deste projeto *Sujeitos e seus jeitos*, podemos encontrar em algumas zonas das figuras **(Fig.40)**, uma maior preocupação na definição e modelação das linhas. Sobretudo nas faces e mãos ⁴³, podemos concluir que existiu uma maior utilização do tempo para a percepção ao invés do registo, o que acaba por coincidir com a definição do desenho de contorno. Já nas roupas e ambiente circundante podemos verificar uma abordagem menos atenciosa ao detalhe mas com o objetivo de registar o máximo possível no tempo que ainda restava até que o sujeito desaparecesse. É neste sentido que consideramos existir uma espécie de híbrido entre os dois *modos do desenho* desenvolvidos no ensaio de Vieira.



(Fig.40) Ricardo Mendes (2013) esquisso da obra *Sicalhar o café está na origem*, 210 x 260 mm.

⁴³ Excluindo o *Vinde para terras nunca dantes navegadas*

Da Representação à Apresentação

Neste próximo capítulo pretendemos esclarecer as duas formas de produção que foram utilizadas desde a realização dos múltiplos esboços até à criação das quatro obras finais. Para isso, iremos recorrer a um artigo do artista e pedagogo do desenho, Joaquim Vieira intitulado “A necessidade da representação – Representação. Abstração. Apresentação.”, para sustentar a enorme necessidade de descoberta de novas formas, que acrescentassem algo aquando da exibição desses primeiros desenhos de observação, que segundo Vieira se inserem numa *vontade* de *representação*. As montagens produzidas através desses primeiros esboços são por sua vez posicionados pelo autor, numa *disposição* de *apresentação* do projeto final. Por entendermos não ter sido utilizada qualquer forma de *abstração* no decorrer deste trabalho, decidimos excluí-lo por completo deste relatório crítico.

A primeira fase que comporta os esboços realizados em locais públicos e de forma direta com os objetos e/ou sujeitos através do desenho de observação, são inseridos pelas palavras de Vieira numa disposição representativa, onde os objetivos dessa criação de imagens estão relacionados com a interpretação, imitação e transfiguração desses mesmos referentes reais. A *representação* não procura a cópia da realidade, mas uma imagem que tenha em si mesma, uma expressão⁴⁴ ou traço representativo do olhar e do gesto do próprio autor. Mas para existir um reconhecimento da representação de uma figura, é também necessário existir uma comparação com alguma coisa já vista no mundo real por parte do observador, que se assemelhe de alguma maneira a essa imagem criada. O historiador Valeriano Bozal apresenta no seu livro *Mímesis: las imágenes y las cosas*, a seguinte reflexão sobre este tema da representação:

⁴⁴ “O que designamos por “expressão” é o resultado subtil e decisivo do apuramento da relação corpo-mão-mente que garante o carácter dessas infinitas variáveis.” In Vieira, Joaquim, “A necessidade da representação – Representação. Abstração. Apresentação.”, *Psiax* nº2, FAUP/DAUUM, 2003, p.25.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

“La afirmación *esto es tal cosa* es el punto central de la representación. Esta afirmación implica el conocimiento de las figuras, es decir, su reconocimiento frente a otras.”⁴⁵

Numa imagem que pressupõe a vontade de *representação*, a comunicação com o provável espectador não é relevante na sua produção, mas sim a sua expressão. No momento em que tomámos consciência da quantidade de esboços que se produziram apercebemo-nos da difícil tarefa que teríamos em apresentá-los ao público. O risco que se corria era o de este se cansar com a sua visualização exaustiva e sequencial, o que nos levou a procurar na sua extensão, uma diferente abordagem à forma como os iríamos expor.

A outra forma de pensar as imagens, é a *apresentação*, e que segundo Vieira é uma procura da interiorização dos conceitos de transmissão, comunicação e reprodução. Estes conceitos inseridos no momento da produção dessas imagens procura mostrar, ser eficaz, reproduzir o real e repeti-lo através de um favoritismo do *experimentalismo que não necessita de controle disciplinar, isto é, aperfeiçoamento*⁴⁶. As ações ligadas a esta outra forma de pensar imagens, são precisamente aquelas que foram usadas na segunda fase deste projeto, a digitalização, a montagem e a exposição.

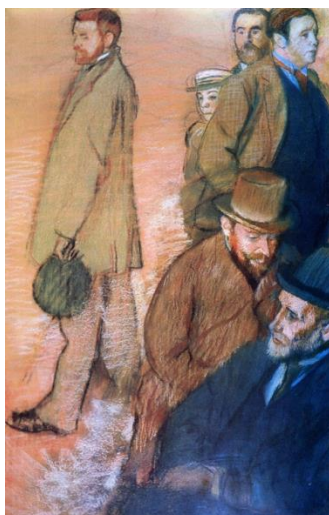
Esta necessidade de montagem, já foi utilizado ao longo dos séculos por vários artistas, principalmente na criação das enormes cenas clássicas e heróicas apresentadas em pinturas. Mas com uma ligação mais direta ao desenho temos o grande exemplo das obras de Edgar Degas, *Seis amigos do artista* (**Fig. 41**) e *Dançarinas azuis* (**Fig.20**), onde o autor recorre aos vários esboços e fotografias para criar composições com uma grande quantidade de figuras aglomeradas num mesmo espaço.

Para Vieira, a representação implica ainda o fazer pessoal pelas mãos do próprio criador. Já no caso da apresentação a imagem pode ser concretizada por outra pessoa.

⁴⁵ BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor. 1987, p.28.

⁴⁶ VIEIRA, Op. Cit, p.24.

Da Representação à Apresentação



(Fig.41) Edgar Degas (1885) *Seis amigos do artista*, 1140 x 771 mm.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

A certa altura da realização dos desenhos iniciais existiu uma preocupação com a forma como seria feita a transferência da expressão do traço que se vinha realizando até então, para uma obra dirigida à apresentação. Registos com manchas e tramas que chegaram a ser executados (**Fig.42**), foram desde logo esquecidos por criarem problemas aquando da passagem para as técnicas de impressão escolhidas. Esses problemas estão relacionados sobretudo com a fidelidade no processo de transposição entre o esboço e a obra final. É neste sentido que procurámos ao longo de todo o projeto, conjugar os dois lados da produção que Vieira prevê como difícil de relacionar.

“Não há pior ambição para a expressão do que querer ser comunicativa.”⁴⁷

Durante o desenvolvimento do trabalho, existiram alguns ensaios de composição que foram esquecidos devido às várias condicionantes que tínhamos colocado em relação à permanência das dimensões originais. Estas condicionantes obrigaram a uma seleção mais compacta, que será relatada nos dois próximos capítulos.

Estas duas formas de produção apresentadas por Vieira dentro do mundo do desenho, têm para o artista e ensaísta John Berger uma diferente qualificação. Para Berger, o desenho parece ainda possuir a mesma função que era atribuída pelos clássicos, colocando-o maioritariamente a um nível experimental e privado, em contraste com a escultura e a pintura que entende ele, tratar-se de um trabalho público, concluído e com o intuito de comunicar algo ao espetador.

“A drawing is essentially a private work, related only to the artist’s own needs; a ‘finished’ statue or canvas is essentially a public, presented work – related far more directly to the demands of communication.”⁴⁸

Apesar de existir esta separação quanto à nomeação da forma de produção da primeira e segunda fase do projeto, estas serão apresentados coletivamente na apresentação final do projeto, por entendermos existir um fortalecimento das quatro obras finais, tendo a seu lado as bases da sua criação.

⁴⁷ VIEIRA, Op. Cit, p.23.

⁴⁸ BERGER, Op. Cit., p.4.



(Fig.42) Ricardo Mendes (2013) esquisso preliminar dos *Vagões da Linha Circular*, 185 x 115 mm.

Da Experimentação à Apresentação

Muito antes de ter sido tomada a decisão de criar o conjunto das quatro composições gráficas para a *apresentação* do projeto final, existiram algumas tentativas de mostragem de uma seleção dos melhores esquisos realizados em formato de vídeo com uma apresentação singular e sequencial. Mas esta abordagem inicial não agradou e também não refletia minimamente a sensação de solidão e absorção que estas pessoas transmitiam em ambientes públicos, rodeadas de outros sujeitos como eles. Foi então que surgiram duas questões que iriam dar resultado a uma maior exploração de meios e técnicas.

Qual seria a melhor forma de apresentação das séries de esquisos ao espectador, não correndo o risco de o cansar com a visualização exaustiva das várias páginas dos cadernos?

Seria possível uma outra abordagem a estes esquisos com vista à apresentação, como o uso de processos de impressão e reprodução sem que estes perdessem as suas características iniciais?

A primeira das decisões que surgiram após estas questões, foi reunir todos os melhores registos de cada série e agrupá-los em apenas quatro imagens. Todas seriam diferenciadas pelo local de realização, reduzindo assim o tempo de espera entre cada frame e concebendo uma composição que acabaria por sugerir uma narrativa ou até mesmo a recriação de um momento único através do registo de vários fragmentos diários.

Quais os critérios que nos levaram a selecionar estes como os melhores registos?

Uma das principais razões para esta cuidada seleção dos melhores registos, deveu-se ao facto de entendermos existir em alguns desses sujeitos, uma semelhança tal com os momentos que foram retratados, que chegam quase a projetar uma imagem real do que verdadeiramente aconteceu. Esse desejo de representação fiel do mundo resultou melhor em alguns deles por várias razões que são difíceis de descrever. Poderá ter a ver com a pouca mobilidade desses retratados durante os seus tempos de pose, o que disponibilizou uma melhor percepção e registo dos vários

instantes que compõem o momento das suas captações, possibilitando assim a criação de uma imagem sincera e mais completa do referente que esteve dentro do campo de visão. Outro dos critérios que originou esta limitada escolha teve a ver também com as ações e posturas exibidas por esses mesmos sujeitos, que consideramos tratarem-se dos representantes ideais, ou icónicos desses locais em questão.

A montagem dos sujeitos em cada uma dessas quatro imagens finais chega mesmo a ser baseada na disposição real ou interpretativa desses locais em questão, possibilitando ao espetador o ponto de vista do artista criador. No caso do *Vinde para terras nunca dantes navegadas* (**Fig.43**), os sujeitos apresentam-se todos eles virados para uma mesma direção, numa colocação mais vertical que horizontal tendo em vista as semelhanças com as medidas do corpo humano, produzindo assim um efeito de caminho existencial que necessita de ser percorrido por todos. Em os *Vagões da linha circular* (**Fig.44**) os retratados encontram-se alinhados de acordo com a disposição das cadeiras e com o número de assentos aglomerados que existem nas carruagens do metro de Madrid, neste caso são de quatro em quatro. O *Sicalhar o café está na origem* (**Fig.45**) foi montado tendo em conta a disposição das mesas em cruz do próprio local. Por último, temos o *Filosofias diárias* (**Fig.46**) que foi inspirado no amontoado de estantes de livros, e também pelas prováveis reflexões que por ali acontecem diariamente.

Para além da necessidade de agrupamento e composição destes conjuntos de esboços, foram também surgindo algumas preocupações que tinham a ver com o processo de transposição da *representação* para a *apresentação*, e que tinha a ver com o facto de poder perder a identidade inerente aos esboços iniciais na passagem para a segunda fase do trabalho. Como disse Vieira no seu ensaio:

“Prolongar, duplicar, ou disseminar uma forma, um objeto ou uma imagem sem que ela perca a sua identidade.”⁴⁹

Ao longo do desenvolvimento do projeto decidimos que não se deveriam perder alguns dos pontos que faziam da primeira fase um registo gráfico único e de espontânea vivacidade. Por meio da digitalização, procurámos conservar essa inscrição

⁴⁹ VIEIRA, Op. Cit., p.22

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:



(Fig.43) Ricardo Mendes (2012) *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 841 x 594 mm.



(Fig.44) Ricardo Mendes (2013) *Vagões da linha circular*, 420 x 594 mm.



(Fig. 45) Ricardo Mendes (2013) *Sicalhar o café está na origem*, 594 x 841 mm.



(Fig.46) Ricardo Mendes (2013) *Filosofias diárias*, 594 x 841 mm.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

destemida que os esboços ofereciam desde o começo. Ficou decidido também que apesar da digitalização do original, não iríamos recorrer à diminuição de escala, nem ao tratamento das imagens, optando apenas pelo encaixe mais interessante e enriquecedor.

Seleção

Devido à imposição por nós colocada da não diminuição da escala dos esquissos originais, aconteceu uma outra exigência inesperada e que fez com que o número de sujeitos retratados em cada uma das obras diminui-se significativamente, abarcando em cada imagem menos do que aquilo que era desejado. Face a este novo problema tivemos de realizar de forma consciente uma seleção de ordem estética e prática ao mesmo tempo. De entre os muitos desenhos produzidos, apenas aqueles que no nosso entender apresentavam um nível de registo gráfico bastante bem conseguido dentro do curto espaço de tempo que cada um deles fornecia para a sua produção, puderam fazer parte das quatro montagens construídas. Esta barreira que veio incomodar de certa maneira o progresso do trabalho, acabou por elevar esses poucos sujeitos selecionados a um patamar de ícones representativos do tipo de pessoa, dos seus hábitos e dos próprios espaços onde estes se encontravam.

A primeira obra (**Fig.43**), pelo facto de cada um dos seus esquissos apresentar um tamanho médio de cerca de 8 cm, e de a dimensão da obra ser de 59,4 x 84,1 cm (formato A1), foi possível o aproveitamento de 100% dos esquissos realizados. Neste caso em concreto não foi necessário efetuar uma seleção.

A segunda das obras (**Fig.44**), que é a única a ter as dimensões de 42 x 59,4 cm (formato A2), teve uma limitação de quatro sujeitos, por querer retratar a disposição dos assentos do metro de Madrid o que proporcionou um aproveitamento de 23%.

Na terceira e quarta obra (**Fig. 45 e 46**), o número selecionado foi influenciado pelo aumento das dimensões de cada registo realizado, passando cada um a abranger uma área a rondar os 26 x 21 cm dentro da superfície de 84,1 x 59,4 cm (formato A1). O aproveitamento de esquissos destes conjuntos foi de 19% e de 33% respetivamente.

Quatro processos de Impressão

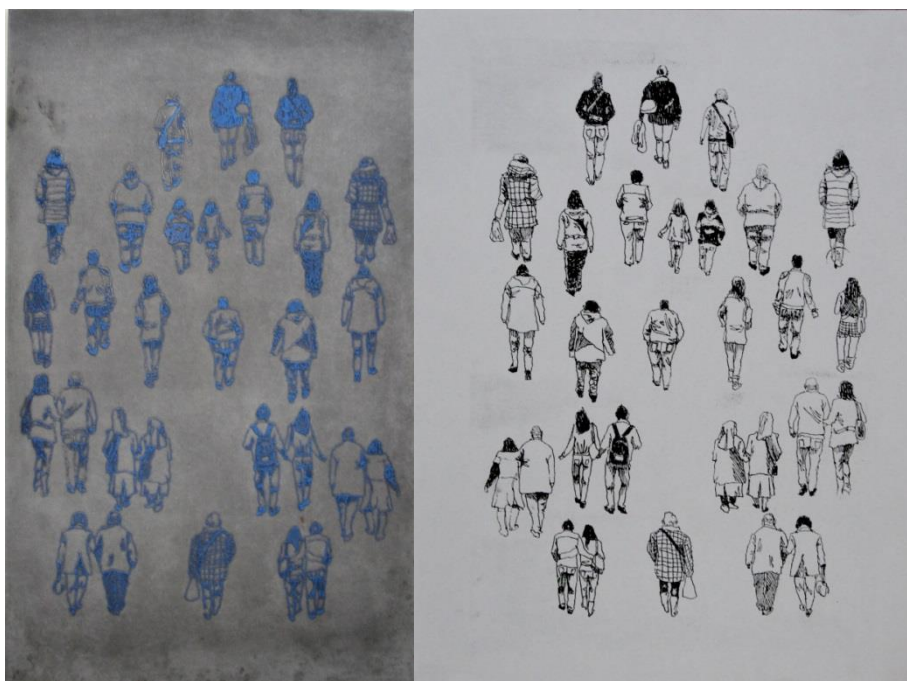
As técnicas de impressão que são parte importante da estrutura deste mestrado, foram exploradas ao longo deste projeto com o intuito de fornecer aos esboços realizados uma diferente imagem, e que tivesse nela uma importância em comunicar com o público em geral. Através da construção e montagem dessas novas imagens procurámos também a partir das técnicas das impressão utilizadas fazer delas uma mais valia para a apresentação deste projeto, acabando por obter alguns resultados satisfatórios, como outros mais dispensáveis.

O primeiro dos processos utilizados para a pesquisa que se iria efetuar, recaiu sobre a colografia (**Fig.47**), uma técnica aditiva de baixo custo, que se mostrou ser de baixa fiabilidade quanto ao refente inicial mas de enorme expressão material. Este processo teve como matriz um cartão de alta gramagem para que pudesse suportar a alta pressão a que seria sujeito pela prensa calcográfica na altura da impressão. A preparação da matriz até à estampagem, teve quatro momentos distintos. No primeiro, colocou-se um acetato com o esboço que se queria transferir para a matriz e realizou-se uma impressão serigráfica sobre esta. Ao invés de uma tinta acrílica recorremos a uma cola de forte aderência, para que no segundo momento se conseguisse unir o material metálico e arenoso que foi usado, neste caso o carborundum, à superfície do cartão. O carborundum acabou por se fixar apenas nos locais onde a cola conseguiu atravessar a rede serigráfica, que correspondia às linhas do desenho inicial, obtendo assim uma transferência total da imagem desejada. Antes de levar a matriz a tintar e a imprimir, aplicou-se algumas camadas de cola em spray, para que esta oferecesse-se mais certezas de que a linha não correria o risco de se desfazer tão facilmente no processo da estampagem. Com a matriz finalizada, recorremos à colocação da tinta para que pudesse ser levada à impressão. O resultado obtido foi pouco satisfatório no sentido em que a linha irregular causada pelo carborundum acabou por retirar alguma da identidade original do traço preciso e uniforme que era uma consequência do uso do aparato.

O segundo processo a ser testado neste projeto foi um misto entre duas das técnicas de reprodução mais conhecidas e utilizadas no mundo da impressão, a serigrafia e a gravura calcográfica (**Fig.48 e 49**). Neste caso começámos por arranjar



(Fig.47) Ricardo Mendes (2012) Matriz e impressão da experiência com colografia, 160 x 170 mm e 290 x 190 mm.



(Fig.48 e 49) Ricardo Mendes (2012) Matriz e impressão de esboços da obra *Vinde para terras nunca dantes navegadas*, 500 x 300 mm e 490 x 370 mm.

SUJEITOS E SEUS JEITOS PRÁTICOS:

uma matriz metálica de zinco que iria receber na sua superfície um dos esquisos selecionados, recorrendo uma vez mais ao processo da serigrafia. Desta vez a serigrafia foi desenvolvida segundo o processo normal da técnica, utilizando o acrílico como material de registo que serviria numa segunda fase para proteção do desenho transferido para a chapa. É nessa segunda fase que o acrílico se iria revelar importante, pois a matriz teria que ser colocada numa banheira de ácido específica para o zinco e toda a superfície metálica que não estava coberta com tinta acrílica acabou por se deteriorar, revelando posteriormente um esquiso em alto relevo como consequência da acidulação a que foi sujeito. Com a matriz pronta para a estampagem, aplicámos a tinta a rolo sobre as delicadas linhas que ficaram elevadas, desvendando com a impressão uma boa resolução para futuros desenvolvimentos.

Estes dois primeiros processos foram ambos desenvolvidos com poucas certezas daquilo que deveria ser a *apresentação* desejada para a conclusão deste projeto, mostrando inclusive algumas variações de escala que acabaram por deformar a linha e até mesmo os desenhos. Nos dois últimos processos a relatar, as preocupações em não modificar e manter a escala original já existiam.

Os últimos dois foram os processos encontrados que melhor apresentaram a fiabilidade que ambicionávamos encontrar desde o começo do trabalho, expondo apenas algumas pequenas diferenças projetuais entre os dois. A serigrafia como processo de impressão foi a terceira das experiências realizadas (**Fig.50**), tendo neste caso surgido a curiosidade em selecionar uma folha de papel que correspondesse à cor dos cadernos diários onde os esquisos tinham sido realizados.

A impressão a laser foi a última das técnicas de transferência a serem estudadas acabando mesmo por se tornar na técnica de impressão eleita para a apresentação final das quatro obras. Porquê eleger o laser e não a serigrafia? O que nos fez optar pela primeira prendesse única e exclusivamente com o tempo e os gastos que a outra opção necessitava. Entendemos que o objetivo deste trabalho era transferir integralmente os esquisos originais e isso foi conseguido com ambas as técnicas, mas o tempo despendido e o material que é exigido para a produção de um conjunto de serigrafias é bastante mais elevado que na impressão a laser. Apesar de o papel e a impressão serigráfica transmitirem uma dimensão mais orgânica à obra, o laser faz exemplarmente aquilo que desejávamos desde o começo.



(Fig.50) Ricardo Mendes (2013) Serigrafia da obra *Sicalhar o café está na origem*, 570 x 750 mm.

Apresentação final

Para a apresentação que é proposta fazer na conclusão deste mestrado, serão expostas as três distintas etapas do trabalho desenvolvidas ao longo dos dois anos de projeto. A primeira estará representada pelos quatro cadernos de esboços que viajaram pelos quatro diferentes locais de interesse e registo (**Fig. 25, 29, 31 e 32**). Estes são considerados a base deste projeto e os impulsionadores das investigações de reprodução que se seguiram. A segunda etapa estará disponível através das quatro técnicas de impressão exploradas (**Fig.43, 47 – 50**), tanto através das matrizes como das estampagens feitas a partir delas. Por último, serão expostas as quatro obras impressas a laser concebidas para a apresentação final (**Fig.43 – 46**), com três das obras num formato A1 e uma outra em formato A2.

.

CONCLUSÃO

O projeto de investigação aqui apresentado procurou encontrar ao longo das suas várias fases, formas de transformar um registo gráfico de cariz representativo (desenhos iniciais), numa obra direcionada para uma apresentação a um público, e que tenha intrínseco a si a pretensão de comunicar muito mais do que uma simples semelhança com o sujeito ou ambiente retratado.

Retomando as questões colocadas na introdução - Qual a razão, ou razões, que levaram os muitos artistas das últimas décadas a rejeitar este tipo de abordagem ao desenho? – A resposta nunca será clara, mas duas das razões que parecem aceitáveis, podem ser o aparecimento da fotografia e mais tarde da informática. Esta última possibilitou a exploração e montagem digital que também chegou a ser utilizada neste projeto.

À pergunta sobre a forma de apresentação desta enorme quantidade de esboços, entendemos que esta experimentação através da montagem, acabou por dar uma boa resposta, originando uma possibilidade que merece mais aprofundamento prático no futuro.

Quanto aos processos de impressão, e à sua fidelidade na transferência dos traços originais, ficou provado através destas quatro experiências, que nem todas são boas técnicas para o realizar. Esta passagem pela impressão deixou ainda uma enorme vontade de vir a explorar em diante, outras técnicas que possam através da transferência, revitalizar o interesse pelo desenho de observação. Seja com os diferentes suportes, tintas ou processos de estampagem, existirá uma atenção mais direcionada para este enorme meio de reprodução.

Essa transferência poderá ser concretizada precisamente através das novas tecnologias da informática e com o propósito da apresentação, mostrando assim, uma outra face depois de quase ter causado o desaparecimento deste tipo de desenho.

Com este tipo de abordagem, concluímos que o referente para o registo de observação de futuros projetos, pode ser trabalhado em qualquer parte do mundo. Como este processo foi desenvolvido também a pensar na constante mobilidade do criador, houve uma cuidada seleção em relação aos meios de produção destas obras, abrangendo apenas, objetos de reduzidas dimensões.

BIBLIOGRAFIA

- OBRAS

- ALMEIDA, Paulo de Oliveira Freire de, *Mancha Directa* – Desenho como percepção e expressão de valores tonais, Universidade do Minho, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*, Nova Vega, Lisboa, 2009, Trad. Teresa Cruz (edição original, *Le Peintre de la Vie Moderne*, em francês, 1863.)
- BERGER, John, *Berger on Drawing*, Occasional Press, 2008.
- BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor. 1987
- COUTURE, Thomas, *Conversations on Art Methods*, General Books LLC, Memphis, USA, 2012, Trad. S.E. Stewart (edição original, *Methodes et entretiens d'atelier*, em francês, 1867.)
- EDWARDS, Betty, *Desenhando com o lado direito do cérebro*, Ediouro, 2000, Trad. Ricardo Silveira (edição original, *Drawing on the Right Side of the Brain*, em inglês, 1979.)
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality – Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980.
- LORD, James, *Retrato de Giacometti*, La balsa de la Medusa, 2005, Trad. Amaya Bozal (edição original, *A Giacometti Potrait*, em inglês, 1965.)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, 1997, Trad. Luís Manuel Bernardo (edição original, *L'Oeil et L'Esprit*, em francês, 1964.)
- POE, Edgar Allan, "The man of the crowd", in *Tales of Mystery and Imagination*, Wordsworth Editions, 2007.
- RODIN, Auguste, *Rodin on art and artists*, Dover Publications, 2009, Trad. Romilly Fedden (edição original, *L'Art*, em francês, 1911)
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografia*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, Trad. Jesús Pardo de Santayana (edição original, *Art and Photography*, em inglês, 1968)
- VIEIRA, Joaquim, *Programa da Disciplina de Desenho*, FAUP, 1994.

- CATÁLOGOS E MONOGRAFIAS

- HOCKNEY, David, Fundação Calouste Gulbenkian ; British Council. – Lisboa, 1985.
- FERMIGIER, André, *Toulouse-Lautrec*, Grandes artistas, Verbo, Lisboa, 1972.

- ARTIGOS

- VIEIRA, Joaquim, "A necessidade da representação – Representação. Abstração. Apresentação.", *Psiax* nº2, FAUP/DAUUM, 2003

- DOCUMENTÁRIOS

- WALTER, Carvalho e JARDIM, João, *Janela da Alma*, 2001.

Autor: Ricardo Manuel Alves Mendes

Orientador: Professor Paulo de Oliveira Freire de Almeida